

Detlev Schelsky

Die »Música Popular Brasileira«

1. Einleitung

Obwohl die Bezeichnung *música popular* in Brasilien eine Adaption des angelsächsischen *popular music* darstellt, entspricht sie in ihrer Definition doch eher dem Begriff *pop-music*. Im vorherrschenden brasilianischen Verständnis umfaßt die *música popular brasileira* (MPB) alle diejenigen in Brasilien gespielten Musiken, die nicht zur *música erudita* gehören. Im einzelnen sind dies:

1. Die in den städtischen Zentren entstandenen Musikarten. Hierzu gehören der *choro*, der *samba*, die *bossa nova*, oder auch die *tropicália*. Letztere ist die ursprünglich als MPB bezeichnete Musik.
2. Die Folklore, d.h. die im 17. bis 19. Jahrhundert im vorwiegend ländlichen Raum entstandene traditionelle Musik. Allerdings ist die Zurechnung der Folklore zu der MPB in Brasilien nicht ganz unumstritten. So gibt es weiterhin Autoren, die eine Trennung zwischen MPB und der Folklore vornehmen, je nach dem, ob die Urheber der Musik namentlich bekannt oder anonym sind.¹
3. Die Regionalmusiken, wie z.B. die *música nordestina* aus dem Nordosten oder die *música gaúcha* aus Rio Grande do Sul. Ebenfalls zu den Regionalmusiken wird die *música sertaneja* gerechnet. Ursprünglich eine Bezeichnung für die Musik aus dem brasilianischen Hinterland, bezeichnet die *música sertaneja* heute vor allem die Musik der ländlichen Gebiete der Staaten São Paulo und Minas Gerais sowie deren Nachbarstaaten im Süden und im Westen.
4. Die brasilianische Rockmusik.
5. Die *vanguarda*. Im Zentrum der *vanguarda* steht die Instrumentalmusik. Darüber hinaus werden hierzu alle Mischformen mit dem Jazz oder auch der *música erudita* gerechnet. Viele im Ausland bekannte Musiker, wie Egberto Gismonti oder auch Hermeto Pascoal sind Vertreter dieser »Avantgarde«.

Als Wurzeln der MPB werden häufig die europäische, insbesondere die portugiesische, wie auch die afrikanische und in Grenzen die indianische Kultur ge-

1 Vgl. Tinhorão 1991: 7.

nannt.² Streng genommen trifft dies aber nur auf die Folklore zu, in der es zur Adaption dieser musikalischen Ursprünge an die neue brasilianische Umgebung kam und zu einer sukzessiven Veränderung der musikalischen Ausgangspunkte. Eines der ersten bekannt gewordenen Beispiele hierfür ist die *modinha*, die Ende des 19. Jahrhunderts aus Brasilien kommend in Europa populär wurde. Ihr Ausgangspunkt war die portugiesische *moda*, und sie stellt wohl die erste brasilianische Musik dar, die auch im Ausland populär wurde.

Für andere Bereiche der MPB wurde die Folklore selbst zu einer der Quellen, weitere waren die europäische und amerikanische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Dies haben MPB und *música erudita* gemeinsam, aber beide Musikarten haben ihre brasilianische Quelle in der eigenen Folklore gesehen.

Nun wäre es verfehlt, die MPB einfach als Produkt ihrer Wurzeln zu sehen, sondern das Ausgangsmaterial wurde in kreativer Weise verarbeitet, wobei dies vielfach auf »Umwegen« geschah. Als Beispiel hierfür sei der *xote* bzw. *xotis* genannt. Mitte des vorigen Jahrhunderts führte ein aus Frankreich kommender Tanzlehrer den »Schottischen« als Gesellschaftstanz in Rio de Janeiro ein. Bald wurde er auch in den unteren Schichten in den Städten sowie im brasilianischen Hinterland populär. Im Nordosten wurde er auf den dortigen Tanzvergnügen, den *forrós* getanzt und zunehmend modifiziert. In der veränderten Form wurde er Teil der Regionalmusik im Nordosten. Im Süden, in den Gebieten der Einwanderer aus Mitteleuropa, wurde er als Variante der Polka weiterhin gepflegt. Im Zuge der Migration der *nordestinos* in die Zentren des Südostens kamen auch Musiker aus dem Nordosten. Der Bekannteste von ihnen war Luiz Gonzaga. Er machte den *xote*, der nun als nordestinischer Tanz galt, in den Zentren von neuem populär.

Was die oben skizzierten Untergruppen der MPB betrifft, so sind diese natürlich nicht hermetisch voneinander getrennt, sondern es bestehen vielmehr fließende Übergänge. Es ist ein Merkmal der MPB, daß sich eine neue Tendenz häufig zuerst regional entwickelt und dann mittels des Umweges über die »Katalysatoren« Rio de Janeiro und São Paulo zu einer Musik nationalen Charakters wird. Dies gilt für die *música nordestina* ebenso wie für die *música sertaneja* oder die aus dem Norden kommende Lambada. Allerdings zeigte sich bei der Lambada, daß für die Popularisierung einer Musik auf nationaler Ebene Rio de Janeiro und São Paulo an Bedeutung verlieren. Mittlerweile gibt es in den Regionen eigene Infrastrukturen, um Musik zu produzieren und zu verbreiten. Dies gilt nicht nur für Radio- und Fernsehsender, sondern auch für die notwendigen Studios, in denen die Musik aufgenommen werden kann. Während dies früher fast nur in Rio de Janeiro und São Paulo möglich war, gibt es seit den 80er Jahren auch in den großen Städten außerhalb des Südostens Musikstudios. Darüber hinaus existieren regionale Plattenfirmen, die innerhalb ihrer

2 Vgl. Schreiner 1985: 19 ff.

Region über einen sehr guten Vertrieb verfügen und deren Verkäufe häufig mehr als 100.000 Exemplare betragen.

Neben den Übereinstimmungen von *pop-music* und MPB gibt es zwischen beiden auch gravierende Unterschiede. So ist die MPB nicht primär eine Jugendkultur, sondern vielmehr kultureller Ausdruck der gesamten Bevölkerung. Damit verbunden ist ein sehr viel ausgeprägteres historisches Bewußtsein, als dies bei der *pop-music* der Fall ist. Es ist gängige Praxis, daß brasilianische Künstler die »Klassiker« der MPB neu interpretieren, und z.B. die Lieder von Noel Rosa aus den 20er Jahren oder von Ary Barroso aus den 30er und 40er Jahren von Künstlern wie Gal Costa, Caetano Veloso oder auch João Gilberto gesungen werden. Kulturstiftungen wie die FUNARTE bemühen sich, die Geschichte der MPB zu erforschen und zu dokumentieren.

Eine weitere Besonderheit der MPB ist, daß den Komponisten und Textschreibern eine Bedeutung zukommt, wie dies sonst nur im Rahmen der musikalischen Praxis der Kunstmusik der Fall ist. Während in der *pop-music* meist nur die Gruppen bzw. einzelne Interpreten im Vordergrund stehen und Gegenstand der Verehrung sind, gilt dies im Rahmen der MPB ebenso für die Autoren. Die schon genannten Komponisten Noel Rosa, Ary Barroso, und die »Texter« Humberto Teixeira, Zé Dantas, Vinícius de Moraes oder Aldir Blanc sind Beispiele hierfür. Sie sind fast genauso berühmt wie die Künstler, die ihre Lieder interpretiert und populär gemacht haben.

Noch wichtiger als in der *pop-music* ist in der MPB die Bedeutung der Texte. So ist das Wort der Träger der Musik, d.h. die Mehrheit der Zuhörer merkt sich die Melodie mittels des Textes, nicht aber als »reine« Musik. Die Musik ist also dem Text nicht über-, sondern vielmehr untergeordnet. Eine Konsequenz daraus ist, daß dem Text eine größere Aufmerksamkeit geschenkt wird und daß das diesbezügliche »Qualitätsbewußtsein« höher ist, als im Rahmen der *pop-music* oder gar des deutschsprachigen Schlagers. Eine weitere Folge ist, daß die reine Instrumentalmusik nur einen kleinen Teil des Publikums anspricht, der überwiegend der Mittelklasse angehört.

2. Die städtischen Musikformen

2.1. Der Choro

Der um 1870 entstandene *choro* bezeichnete anfangs ein Instrumentalensemble, welches vor allem die aus Europa kommenden neuen Musikweisen wie Polka, Walzer, Mazurka, Habanera etc. in einer eigenen brasilianischen Weise zu interpretieren suchte. Dieses Instrumentalensemble bestand ursprünglich aus einer Flöte als Soloinstrument, zwei Gitarren, sowie einem *cavaquinho* (Ukulele). Die Herkunft des Be-

griffs *choro* ist nicht eindeutig geklärt. Einige leiten ihn von *chorar* (weinen) ab und beziehen sich dabei auf den häufig melancholischen Charakter der Baßlinien der Gitarren.³ Andere dagegen sehen in *choro* eine Ableitung aus der Bezeichnung *choromeleiro* für die während der Kolonialzeit weit verbreiteten Schalmieengruppen.⁴ Praktiziert wurde der *choro* vor allem von Mitgliedern der unteren Mittelschicht.

Die zentrale Bedeutung des *choro* für die MPB ergibt sich aus der Tatsache, daß die *choro*-Ensembles sich bemühten, die aus dem Ausland kommenden Musikformen nicht einfach nachzuspielen, sondern sie in ihrer eigenen Weise zu adaptieren. So spielten sie zumeist eigene Kompositionen und zudem war es für den *chorão*, den *choro*-Spieler, unerlässlich, improvisieren zu können. Der *choro* ist die einzige Musikkarte innerhalb der MPB, bei der die Improvisation von Bedeutung ist.

In seiner »goldenen Epoche« von 1870 bis 1920 erfuhr der *choro* verschiedenen Veränderungen. So kamen neue Instrumente wie Bläser, Holzblasinstrumente und der *pandeiro*, ein Tamburin mit Schellen, hinzu. Damit verbunden war häufig eine Erhöhung der Anzahl der beteiligten Musiker, und man ging dazu über, die Musik, die gespielt wurde, generell als *choro* zu bezeichnen, unabhängig davon, ob es sich nun um einen Walzer, eine Mazurka, einen *xote*, oder gar einen *tango brasileiro* handelte.

Der 1898 in Rio de Janeiro geborene Alfredo da Rocha Viana Filho, allgemein »Pixinguinha« genannt, ist bis heute der berühmteste und wichtigste aller *chorões*. Anfang der 20er Jahre sorgte er mit den Oito Batutas, später As Batutas, für einen Höhepunkt der Interpretation des *choro*. Die Gruppe trat auch in Europa mit großem Erfolg auf. An ihrer Besetzung läßt sich ablesen, welche Veränderung sich mittlerweile bei dem *choro* ergeben hatte: neben dem *cavaquinho* und vier Gitarren gab es auch eine Mandoline, ein *pandeiro* sowie Percussionsinstrumente wie die *ganzá* oder den *reco-reco* (Schrapper). Pixinguinha selbst spielte die Flöte. Gleichzeitig deutet sich in dieser Besetzung das vorläufige Ende des *choro* an. Denn die stärkere Berücksichtigung des Rhythmus und später auch neuer Modetänze, wie Foxtrott und Shimmy, waren der erste Schritt zum *samba*, und daß der *choro* in den 20er Jahren außer Mode kam, bedeutet nun nicht, daß er nicht mehr gespielt wurde. Vielmehr bilden sich regelmäßig neue *choro*-Gruppen, die diese Musik pflegen. Der *choro* gilt bis heute als die Instrumentalmusik Brasiliens, und Musiker wie Pixinguinha, obwohl sie später auch als *samba*-Interpreten bekannt geworden sind, haben weiterhin ihren *choro* gespielt. Selbst nach der »Goldenen Epoche« gab es Musiker, die sich ausschließlich dem *choro* widmeten. Jacó Bittencourt, genannt Jacó do Bandolim, ist der Bekannteste unter ihnen.

Ebenso lebte der *choro* im Rahmen der kunstmusikalischen Praxis, zu der seit Beginn eine enge Beziehung bestand, fort. Besonders bekannt geworden sind die *choros* von Heitor Villa-Lobos, aber auch Komponisten wie Chiquinha Gonzaga oder Erne-

3 Tinhorão 1991: 103.

4 Vasconcelos 1986: 193.

sto Nazaré haben viele *choros* komponiert. Allerdings war für sie das Klavier das zentrale Instrument. Beide Komponisten, wie ebenso auch der *choro*, werden in Brasilien sowohl von der Kunstmusik wie von der MPB der jeweils eigenen Geschichte zugerechnet.

2.2. Der Samba

Der oder die *samba* (der Duden läßt erstaunlicherweise beide Schreibweisen zu) ist in Vorstädten von Rio de Janeiro im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts entstanden. Als erster *samba* gilt »Pelo Telefone«, welcher 1917 von dem Gitarristen Donga veröffentlicht wurde. Die Herkunft des *sambas* läßt sich genauer musiksoziologisch als musikanalytisch bestimmen. Musiksoziologisch gesehen ist der *samba* eine Mischung der beiden wesentlichen Musiktraditionen, die damals in den Vorstädten von Rio de Janeiro lebendig waren: der des *choro*, sowie der der *batuques*. Unter letzterem verstand man ein Tanzvergnügen, bei dem Tänze afro-brasilianischer Tradition wie der *jongo* oder der *semba* getanzt und dabei von Trommeln begleitet wurden. Das aus dem Angolanischen kommende *semba*, auf deutsch bedeutet dies »Bauchnabel«, ist vermutlich der begriffliche Ausgangspunkt für die Bezeichnung »Samba«. Musikanalytisch handelt es sich bei »Pelo Telefone« um einen *samba-maxixe*, und erst in den 20er Jahren stabilisierte sich die musikalische Form des *sambas*. 1928 kam es zur ersten Gründung einer Sambaschule, von denen es mittlerweile 44 gibt⁵, und in diesem Zeitraum begann auch die Differenzierung des *sambas* in die Formen, wie wir sie heute kennen. So gibt es den *samba de enredo*, den *samba de quadra*, den *samba carnavalesco* und den *samba de terreiro*, wobei die genannten Varianten alle mit dem Karneval und den Sambaschulen verbunden sind. Als bekannte Komponisten sind Cartola oder auch Ismael Silva zu nennen. Des weiteren gibt es den *samba de partido alto* und den *samba de morro*, die von den Einwohnern der *morros*, d.h. der Armenquartiere, gespielt werden und die die Verwandtschaft des *sambas* mit der *batuque* deutlich erkennen lassen. Einer der wichtigsten Interpreten dieser Form des *sambas* ist Zé Ketí gewesen. Eine weitere wichtige Form ist der *samba-canção*, d.h. die Liedform des *sambas*. Gerade diese Form des *sambas* ist innerhalb der Mittelklasse sehr populär, und viele der heute bekannten *samba*-Komponisten haben sie für ihre Kompositionen gewählt. Zu nennen sind hier Noel Rosa, Assis Valente, Ary Barroso, Lamartine Babo und in der heutigen Zeit Chico Buarque, Martinho da Vila oder auch João Bosco. Der *samba de breque*, der *samba* mit Unterbrechung, war meist humoristischer Natur, und Moreira da Silva gilt bis heute als sein bester Repräsentant. »Aquarela do Brasil« von Ary Barroso, einer der bekanntesten brasilianischen *sambas*, gilt als *samba de exaltação*, als *samba*, der die Schönheit Brasiliens preist. Die *sambas* Ary Barrosos sind international bekannt geworden, da sie von der brasi-

5 Queiroz 1986: 205.

lianischen Sängerin Carmen Miranda in den Filmen gesungen wurden, die sie in Hollywood gedreht hat.

Auch heute ist der *samba* weiterhin ein wesentlicher Bestandteil der MPB. Und obwohl sich der *samba* seit ca. 40 Jahren in der Krise befinden soll, so bleibt er für *cariocas*, d.h. die Einwohner Rio de Janeiro, weiterhin die Musik, die mit ihrer Stadt am engsten verbunden ist.

2.3. Die Bossa Nova

Die *bossa nova* verdankt ihre Entstehung vor allem zwei Gruppen von Musikern: zum einen einer Gruppe von jungen Leuten der Mittel- und Oberklasse aus der Südzone von Rio de Janeiro, zu der Nara Leão, die 1989 verstorbene Muse der *bossa nova*, und Ronaldo Boscoli ebenso gehören wie Roberto Menescal und Carlos Lyra, die schon als Jugendliche eine erfolgreiche Gitarrenschule gründeten,⁶ zum anderen einer Gruppe von schon etwas älteren Musikern, mit meist professioneller Ausbildung. Hierzu gehören der Gitarrist und Komponist Luiz Bonfá, Sérgio Mendes, Sérgio Ricardo und natürlich auch Antonio Carlos (Tom) Jobim. Zu erwähnen sind auch Vinícius de Moraes, der wesentlich für die Neuartigkeit der Texte verantwortlich war, sowie João Gilberto (do Prado Pereira de Oliveira), der die Gesangsweise, das Gitarrenspiel sowie die Rhythmik der *bossa nova* stark beeinflusste. Die musikalischen Einflüsse, die diese Musiker rezipierten, reichten vom *samba* über den Jazz bis zur impressionistischen Musik; so hatte z.B. Tom Jobim auch bei H.J. Koellreutter studiert. Außerdem gab es Sänger wie Dick Farney, Johnny Alf und Musiker wie João Donato, die schon Anfang der 50er Jahre Einflüsse von Gershwin und dem amerikanischen Jazz in ihren Liedern verarbeitet hatten, auch sie haben die *bossa nova* wesentlich beeinflusst. Ähnlich wie der *choro* stellt die *bossa nova* eine Art der Interpretation von Musik dar und nicht einen eigenen Rhythmus oder gar einen eigenen Tanz. Letzterer wurde erst durch den Amerikaner Lennie Dale erfunden und von den Brasilianern eher mit Befremden zur Kenntnis genommen.⁷

Populär wurde die *bossa nova* in Brasilien durch die Veröffentlichung von »Chega de Saudade« Ende 1958 durch die Firma »Odeon«. Gesungen von João Gilberto, geschrieben von Vinícius de Moraes und Tom Jobim (der auch musikalischer Leiter der Aufnahme war), wurde dieses Lied die erste erfolgreiche *bossa nova*. Beteiligt als Musikalischer Direktor war auch Aloysio de Oliveira, der bald seine eigene Firma »Elenco« gründete, bei der in der Folge die Mehrheit der *bossa novas* eingespielt wurden. International bekannt wurde die *bossa nova* als Musik zu dem Film »Orfeu Negro«, der sowohl die Goldene Palme von Cannes als auch einen Oscar gewann und dessen Drehbuch von Vinícius de Moraes stammte. Beteiligt an dieser Filmmusik

6 Castro 1990: 128ff.

7 Vgl. Castro 1990: 307ff.

waren u.a. Tom Jobim und Luiz Bonfá. 1964, als die *bossa nova*-Mode ihren Höhepunkt in den Vereinigten Staaten von Amerika erreichte und João Gilberto seine Aufnahmen mit Stan Getz machte, befand sich die *bossa nova* in Brasilien schon in der Auflösung. Eine neue Generation von Künstlern, wie z.B. Elis Regina, Baden Powell, Edu Lobo oder auch Chico Buarque wurde populär. Angesichts politischer Krisen und der Militärdiktatur kam es mit dem *canção protesto* und dem *samba de participação* zu einer politisch engagierten Musik. Die *bossa nova*, die ein musikalischer Ausdruck des allgemeinen Optimismus unter Präsident Kubitscheck war, geriet in Brasilien in Vergessenheit. Erst Anfang der 90er Jahre bekamen die *bossa nova* und Musiker wie Tom Jobim in Brasilien die Anerkennung, die ihnen zustand. Der Erfolg der *bossa nova* in den USA und Europa, sowie dessen gleichzeitiger Niedergang in Brasilien, führten dazu, daß viele Musiker, die mit der *bossa nova* verbunden gewesen waren, zeitweise oder für immer ins Ausland gingen. Hierzu gehörten u.a. João Donato, Sérgio Mendes, João Gilberto und Eumir Deodato, der mit seiner Version von »Also sprach Zarathustra« weltbekannt wurde.

Trotz ihrer kurzen »Lebensdauer« darf man die Bedeutung der *bossa nova* für die MPB und deren Entwicklung keinesfalls unterschätzen, denn sie führte zu einer Anzahl von musikalischen Innovationen innerhalb der MPB, die bis heute wirksam sind.⁸ Zu diesen Neuerungen gehören die endgültige Etablierung der akustischen Gitarre als Hauptinstrument der MPB, eine nicht-affektierte, sondern an dem alltäglichen Sprechen orientierte Vortragsweise und vor allem die Erweiterung der harmonischen Möglichkeiten der MPB.

2.4. Die Tropicália

Die *tropicália* entstand 1967 als eine künstlerische Bewegung aus Salvador da Bahia, die verschiedene Künste umfaßte, deren Schwerpunkt allerdings die Musik. Zu ihr gehörten u.a. Capinam, Gal Costa, Gilberto Gil, Torquato Neto, Caetano Veloso und Tom Zé. 1969 veröffentlichten sie die LP »Tropicália – Ou Panis et Circensis«, die bis heute eine der wichtigsten Plattenveröffentlichungen der MPB darstellt, vergleichbar in seiner Bedeutung mit dem Sergeant Pepper-Album der Beatles für die angelsächsische Pop-Musik. Beteiligt daran waren neben den schon Genannten auch Nara Leão, die durch die *bossa nova* bekannt geworden war, die Rockgruppe Os Mutantes, sowie die Arrangeure bzw. Dirigenten Rogério Duprat und Júlio Medaglia, die beide eine kunstmusikalische Ausbildung hatten. Die beteiligten Künstler repräsentierten einige der Einflüsse, die die *tropicalistas* in ihrer Musik zu verarbeiten suchten. Wie sie in dem Manifest des *tropicalismo* darlegten, versuchten sie, die Musikrichtungen Brasiliens »mit den neuesten Errungenschaften auf internationaler

8 Vgl. Schelsky 1991: 241ff.

Ebene⁹ zu vereinigen. Das musikalische Spektrum reichte dabei von der *música nordestina* – von der vor allem die Komponisten Gilberto Gil und Tom Zé beeinflusst waren – bis zu Jimi Hendrix. Aber es finden sich auch eine *rumba* oder ein *tango-canção* von Vicente Celestino auf dem Album. Caetano Veloso und Torquato Neto, die viele der Texte geschrieben hatten, bezogen sich auf die konkrete Poesie wie auf den *antropofagismo* von Oswald de Andrade aus den 20er Jahren.

Obwohl sich der *tropicalismo* nicht als politisch verstand, galt er den damals herrschenden Militärs als gefährlich. Caetano Veloso und Gilberto Gil, die noch heute zu den populärsten und wichtigsten Künstlern der MPB gehören, mußten für eine kurze Zeit ins Gefängnis und gingen anschließend für zwei Jahre ins Exil nach London. Gilberto Gil hat sich seit einer Reise nach Afrika Mitte der 70er Jahre verstärkt der afrikanischen sowie der afro-amerikanischen Musik zugewandt. Caetano Veloso bemüht sich weiterhin, den musikalischen Raum, der durch die Ideen des *tropicalismo* skizziert worden ist, von verschiedenen Ausgangspunkten musikalisch zu durchleuchten. Er ist bis heute einer der experimentierfreudigsten Musiker der MPB. Gal Costa gilt als eine der besten Interpretinnen brasilianischer Musik. Ihre Langspielplatten mit Kompositionen von Dorival Caymmi und Ary Barroso gelten als beispielhaft und setzen Maßstäbe für künftige Interpreten.

Versucht man die Bedeutung der *tropicália* und der damit verbundenen Künstler zu definieren, so liegt diese sicherlich zum einen in der gezeigten Fähigkeit, Einflüsse aus dem Ausland produktiv umzusetzen und auf diese Weise etwas genuin Brasilianisches zu schaffen. Dies verbindet die *tropicália* mit dem *choro* oder der *bossa nova*. Zum anderen aber waren sie Ausdruck einer geistigen Offenheit, die angesichts des politischen Umfeldes als eine politische Provokation verstanden wurde; übrigens nicht nur von den Militärs, sondern auch von der damaligen Linken in Brasilien.

3. Die Regionalmusiken

3.1. Die Música Nordestina

Die *música nordestina*¹⁰ ist wohl die wichtigste unter den Regionalmusiken. Obwohl es schon vorher Musiker aus dem Nordosten gegeben hat, die in ganz Brasilien bekannt wurden, so läßt sich doch der Anfang der *música nordestina* recht eindeutig bestimmen. Sie beginnt in der zweiten Hälfte der 40er Jahre mit dem Erfolg von Luiz Gonzaga in Rio de Janeiro und danach in ganz Brasilien. Er präsentierte als erster die Musik des *forró* in den Zentren des Südostens und machte sie, sowie den *xote*, den

9 Schreiner 1985: 209.

10 Eine ausführliche Darstellung der *música nordestina* findet sich in Schelsky 1991.

xaxádo, vor allem aber den *baião* in ganz Brasilien bekannt. Seine Lieder wie »Asa Branca«, »Assum Preto«, »Vozes da Seca«, »Algodão« oder auch »Cintura Fina« sind heute Klassiker der MPB, und er selbst gilt als eines der »Monumente« der MPB wie z.B. Pixinguinha oder Noel Rosa. Die große Bedeutung von Luiz Gonzaga ergibt sich u.a. daraus, daß sein Erfolg in den Zentren des Südostens im Nordosten erst das Bewußtsein für die eigene (regionale) Musik auslöste. Dazu trug bei, daß er verstand, sich selbst zu einem Symbol des Nordostens zu machen, indem er als *cangaceiro* – dies sind die legendären Banditen aus dem Inneren des Nordostens – verkleidet auftrat. Die Stilisierung wurde dadurch verstärkt, daß er meist mit der gleichen Trio-Formation auftrat. Er selbst spielte das Akkordeon und wurde dabei von einer Triangel und einer *zabumba* (Tragetrommel) begleitet. Zu seinem Erfolg trug bei, daß er für seine Lieder Autoren bzw. Co-Autoren wählte, die es nicht nur verstanden, gute Texte zu schreiben, sondern die auch, da sie sehr oft selbst aus dem Nordosten waren, die Vorstellungswelt und die Probleme dieser Region sehr gut kannten. Zu nennen sind hier vor allem Humberto Teixeira und Zé Dantas. Der Erfolg von Luiz Gonzaga wurde auch davon bestimmt, daß in diesen Jahren die Immigration der *nordestinos* in den Südosten begann, und er besser als jeder andere Musiker dies thematisieren konnte.

Luiz Gonzaga folgten eine große Anzahl von Musikern aus dem Nordosten, die nach São Paulo oder Rio de Janeiro gingen und dann im ganzen Land bekannt wurden, u.a. Jackson do Pandeiro, der in den 50er Jahren großen Erfolg hatte und die mehr afro-brasilianisch beeinflusste *forró*-Musik wie den *coco* der Küste des Nordostens repräsentierte, oder auch der excellente Akkordeonspieler Dominginhos. Hierzu gehören ebenso Hermeto Pascoal und Sivuca, die beide als Akkordeonspieler im Nordosten angefangen haben.

Mitte der 70er Jahre kam es zu einer »Welle« von Musikern aus dem Nordosten, die bis in die 80er Jahre hinein das brasilianische Musikgeschehen bestimmten: Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho aus Pernambuco, ebenso wie Raimundo Fagner, Ednardo, Amelinha und Belchior aus Ceará. Sie alle sind durch Luiz Gonzaga und die nordestinische Folklore geprägt worden, haben darüber hinaus aber auch Einflüsse der *bossa nova*, der *tropicália* und der Rockmusik in ihren Liedern verarbeitet. So kombinierten sie die elektrischen Instrumente der Rockmusik mit für den Nordosten typischen Instrumenten wie dem Akkordeon, der *viola*, d.h. einer Gitarre mit Metallsaiten, oder der *rabeca*, d.h. einer Fiedel maurischen Ursprungs. Gerade wegen dieser Vielfalt hatten sie so großen Erfolg. Die Beliebtheit der *música nordestina* beim Publikum war in dieser Zeit so groß, daß selbst Künstler aus dem Bereich des *sambas* Lieder aus dem Nordosten in ihr Repertoire aufnahmen.

Die genannten Musiker waren nur ein Teil der Regionalmusik, die sich seit dem ersten Auftreten von Luiz Gonzaga gebildet hat. Darüber hinaus gab es noch viele Musiker, die zwar gelegentlich in den Zentren des Südostens Brasiliens auftraten, die

aber ihr Hauptpublikum und ihr Lebenszentrum im Nordosten sahen. Hierzu gehören z.B. Quinteto Violado, die Gruppen Pau e Corda und Quinteto Armorial. Letztere war eine Gruppe von Musikstudenten aus Recife, die sich darum bemühte, die iberischen und maurischen Wurzeln der nordestinischen Musik wiederzubeleben.

3.2. Die *Música Sertaneja*

Die *música sertaneja*, auch *música caipira* genannt, war zu Anfang dieses Jahrhunderts eine eher verächtlich gemeinte Bezeichnung der Städter für die Musik des ländlichen Hinterlandes. Aufgrund der Land-Stadt-Wanderung und des zunehmenden Reichtums der ländlichen Gebiete des Bundesstaates São Paulo und angrenzender Gebiete, begann sich ein Markt für diese Musik zu bilden¹¹, wobei *música sertaneja* sich als Bezeichnung dieser Musikrichtung herausbildete. Ihre ersten bekannten Vertreter kamen aus dem Nordosten, z.B. João Pernambucano und Getúlio de Paixão Cearense, von denen u.a. »Luar do Sertão«, ein Klassiker der MPB, stammt, aber auch die Turunas de Mauricéia oder das Duo Jararaca e Ratinho. Parallel dazu begannen Künstler aus São Paulo, wie der aus Tietê stammende Córnelio Pires oder das Trio João Foca, in Theatern aufzutreten. Sie machten allerdings nicht nur Musik, sondern spielten auch Humoresken und Sketche.

Anfang der 30er Jahre wurde die *música sertaneja* zu einer Modemusik. Die Plattenfirmen begannen sie in ihr Repertoire aufzunehmen und Córnelio Pires organisierte eine eigene Reihe mit Aufnahmen der *música sertaneja*, die zunehmend eine eigenständige Form annahm. Die Formation des Duos (*dupla*) wurde die vorherrschende Form der Präsentation und die *moda da viola* die dominante Musikform. *Modas* werden meist zweistimmig interpretiert, wobei die beiden Stimmlagen im Abstand einer Terz geführt werden. Inhaltlich beschäftigen sie sich mit Alltäglichkeiten und tragen vielfach einen satirischen Charakter. Eine Variation der *moda da viola* stellt die *moda de patacoada* dar. Diese »Weise der Trottelei« ist meist mit unsinnigen, manchmal auch surrealistischen Texten verbunden.¹² Die *viola* ist eine zehnsaitige Gitarre, die einen etwas wimmernden Klang hat. Auch wenn bei den Auftritten der Künstler die Musik die Hauptrolle spielte, so wurde deren Vortrag doch immer wieder von Sketchen unterbrochen. Anfang der 30er Jahre entstand mit »No Rancho Fundo« eines der bis heute bekanntesten Stücke der *música sertaneja*. Allerdings stammte die Melodie von Ary Barroso und der Text von Lamartini Babo, und beide haben sonst mit dieser Musik wenig gemeinsam. Sie werden vielmehr der musikalischen Praxis der *samba* zugerechnet.

Bekannte *duplas* aus den 30er Jahren sind Preto e Branco (1934/35) sowie Raul Torres e Serrinha (1937/43). Raul Torres trat aber auch in anderen Formationen auf

¹¹ Vgl. Tinhor o 1982: 2ff.

¹² EMB 1977: 493.

und sang neben der *moda da viola* häufig die aus dem Nordosten stammenden *emboladas* und *toadas*. Weitere bekannte *duplas* sind Alvarenga e Ranchinho, die sich 1929 zusammentaten und bis in die 70er Jahre aktiv waren, sowie Tonico e Tinoco und Nono e Naná, die besonders in den 60er und 70er Jahren aktiv waren.

Während die *música sertaneja* Ende der 30er Jahre in Rio de Janeiro außer Mode kam, blieb sie in São Paulo und den angrenzenden Bundesstaaten weiterhin populär. Anfang der 90er Jahre kam es sogar zu einer neuen Modewelle der *música sertaneja*. Musiker, die sonst keinerlei Verbindung zur *música sertaneja* hatten, wie Roberto Carlos oder Gal Costa, nahmen entsprechende Stücke in ihr Repertoire auf, um sich dieser Mode anzupassen. Leandro e Leonardo, Milionário e José Rico und Chitaozinho e Xororó wurden die bekanntesten *duplas*. Darüber hinaus gab es bekannte Künstler, die einzeln auftraten, so z.B. Sérgio Reis und Roberta Miranda. Ebenso wie die *duplas* hatten sie ihr Repertoire mittlerweile erweitert und beschränkten sich nicht nur auf die *moda da viola*. Einige Künstler wie der Gitarrist Almir Sater erweiterten die Ausdrucksmöglichkeiten der *música sertaneja*. Seine Instrumentaleinspielungen hatten einen für diese Art der Musik überraschend großen Erfolg in Brasilien.

3.3. Die Música Gaúcha

Ursprünglich bezeichnete man mit *música gaúcha* die Musik der Viehhirten (*gaúchos*) aus den Viehzuchtgebieten von Rio Grande do Sul und den anliegenden Staaten. Hauptinstrument dieser Musik ist die *gaita*, d.h. eine einfache Form des Akkordeons. Neben Einflüssen aus den benachbarten Staaten Paraguay, Uruguay und Argentinien finden sich in der Musik der *gaúchos* auch Einflüsse derjenigen Indianer, deren Vorfahren in den Reduktionen der Jesuiten gelebt haben. Mittlerweile hat die *música gaúcha* eine ähnliche Entwicklung wie die *música sertaneja* durchgemacht und wird heute wie diese in den Städten und seitens der Mittelschicht angenommen. Allerdings hat im Gegensatz zu den anderen Regionalmusiken die *música gaúcha* nie eine überregionale Bedeutung gewonnen, sondern ist vielmehr auf Rio Grande do Sul und die angrenzenden Gebiete beschränkt geblieben. Ähnlich wie bei der *música sertaneja* ist die musikalische Praxis der *música gaúcha* von den ästhetischen Entwicklungen in den anderen Bereichen der MPB kaum berührt worden. Erst seit den 80er Jahren gibt es Bemühungen, hier Anschluß zu finden. Bebeto Alves und der Akkordeonspieler Renato Borghetti sind Beispiele hierfür. Darüber hinaus versuchen einige Musiker, Elemente der *música sertaneja* aufzunehmen.

3.4. Die Musik des Nordens und des Westens

Im Amazonasgebiet sowie in den westlichen Staaten Brasiliens befindet sich die Regionalmusik weitgehend noch in einem »status nascendi«. Der Grund hierfür ist, daß diese Gebiete erst seit der Jahrhundertwende besiedelt wurden und bis heute nur eine

geringe Bevölkerungsdichte aufweisen. Künstler aus diesen Gebieten repräsentieren keine eigenständige Regionalmusik, vielmehr dominieren auch in diesen Gebieten die *música sertaneja* bzw. die *música nordestina* entsprechend der Herkunft der Migranten.

Eine Ausnahme bildet der am längsten besiedelte Teil des Nordens, der Staat Pará mit der Hauptstadt Belém. Neben der Weiterentwicklung des traditionellen *carimbó* zu einer modernen Tanzmusik kam es zu Vermischungen von Musikformen des (vergleichsweise) nahen karibischen Raums, wie der *salsa* oder der kolumbianischen *cumbia*, und einheimischen Musikformen des *forró*. Die mittlerweile bekannteste dieser Mischungen ist die *lambada*, eine Mischung aus dem *carimbó* und der *merengue* aus dem karibischen Raum. So wurde in Pará die erste *lambada* von Joaquim de Lima Viera schon 1978 veröffentlicht.¹³ International bekannt geworden ist sie allerdings erst 10 Jahre später in ihrer bahianischen Form. Bekanntester Vertreter dieser Musik aus Pará ist Beto Barbosa, von dem auch eine weitere Mischform, der *forreggae*, aus dem *forró* und dem Reggae stammt. Die neueste dieser Mischungen ist die *oxente-music*. In diesem Falle werden die Musik des *forró* und die damit verbundene Trio-Formation mit *sanfona* (Akkordeon), Triangel und *zabumba* mit der Rockmusik und den damit verbundenen elektrischen Gitarren vermischt.¹⁴

3.5. Bahia – eine eigene musikalische Welt

Auch wenn Rio de Janeiro und São Paulo mit Sicherheit die kommerziellen Zentren der brasilianischen Musik sind, so sind Bahia und dessen Hauptstadt Salvador für die musikalische Entwicklung der MPB diesen beiden Städten ebenbürtig. Viele der bedeutenden brasilianischen Musiker kommen aus Bahia, z.B. Assis Valente und Dorival Caymmi in den 30er Jahren, João Gilberto, die *tropicalistas*, sowie Moraes Moreira und Simone in den 80er Jahren. In den letzten Jahren sind aus Bahia eine Revitalisierung der afrikanischen Wurzeln der brasilianischen Musik, neue Mischformen aus karibischen und bahianischen Musikformen, wie z.B. der *fricote* von Luiz Caldas oder der bahianischen Form der *lambada*, bekannt und landesweit populär geworden. Um die Wiederaufnahme der afrikanischen Musik besonders verdient gemacht hat sich die Karnevalsgruppe Olodum, die durch ihre Zusammenarbeit mit Paul Simon international bekannt geworden ist, wie auch der in Angola geborene Sänger Abel Duerê. Wichtige Vertreter der Mischformen sind neben dem schon erwähnten Luiz Caldas auch die Gruppen Banda Mel und Banda Reflexu's.

Der Grund dafür, daß gerade Bahia und insbesondere dessen Hauptstadt Salvador eine so große musikalische Produktivität aufweisen, dürfte darin liegen, daß in Bahia mehrere unterschiedliche Musikkulturen eng beeinander liegen. So gibt es an der Kü-

13 McGowan u.a. 1993: 179.

14 Vgl. *Veja* von 22.6.1994.

ste einen großen Einfluß der dort überwiegenden afro-brasilianischen Bevölkerung und deren Kultur. Das Hinterland aber ist Teil des Einzugsgebiets sowohl der *música nordestina* als auch der *música sertaneja*.

4. Die Rockmusik

4.1. Die Jovem Guarda

Auch wenn schon Mitte der 50er Jahre die ersten Rock 'n' Roll Stücke aufgenommen wurden¹⁵, so kann man doch erst mit dem Aufkommen der *jovem guarda* Mitte der 60er Jahre wirklich von einer brasilianischen Rockmusik sprechen. Der Name leitet sich von einer Fernsehshow gleichen Namens ab, die zwischen 1965 und 1968 in São Paulo produziert und landesweit ausgestrahlt wurde. Die bekanntesten Musiker der *jovem guarda* waren Roberto Carlos und Erasmo Carlos sowie die Sängerin Wanderléia. Aber auch der international bekannte Sänger Jorge Ben bzw. Benjor trat zuerst in dieser Show auf. Roberto Carlos, einer der bekanntesten Künstler der MPB, war während der 70er und 80er Jahre derjenige brasilianische Musiker, der am meisten Platten verkaufte. Allerdings hatte er Anfang der 70er Jahre die Stilrichtung gewechselt und sang nun vor allem Boleros und Romanzen.

Weitere Gruppen aus den Anfängen der brasilianischen Rockmusik sind die Mutantes sowie Secos e Molhados. Beide Gruppen bestanden nur kurze Zeit, ihre Mitglieder haben dann aber als Soloartisten weiter Karriere gemacht. Dies gilt z.B. für Rita Lee, die Sängerin der Mutantes, sowie für Ney Matogrosso, den Sänger von Secos e Molhados. In den 70er Jahren, die durch die *música nordestina* geprägt waren, war es vor allem der 1989 im Alter von 44 Jahren verstorbene Raul Seixas, der die Rockmusik prägte. Aber auch der aus Salvador stammende Seixas mixte in seiner Musik den Rock mit Elementen der *música nordestina*.

4.2. Der Rock der 80er und 90er Jahre

Waren die 70er Jahre durch die *música nordestina* geprägt, so war in den 80er Jahren die Rockmusik die vorherrschende Musik. Sänger wie Lobão, Eduardo Dusek und Marina, Gruppen wie Blitz, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Paralamas do Sucesso oder auch Ultraje a Rigor prägten die MPB in dieser Zeit. Ausgangspunkt dieser neuen Rockwelle waren neben São Paulo die Hauptstadt Brasília, aus der u.a. die Gruppe Legião Urbana kam. Zu erwähnen sind auch Gruppen wie die Titãs aus São Paulo oder die Engenheiros do Hawaii aus Porto Alegre.

15 Vgl. McGowan u.a. 1993: 219ff.

Während es im Hinblick auf *Jovem Guarda* in Brasilien noch Diskussionen gab, ob dies denn *música popular brasileira* wäre, so wurde der Rock der 80er Jahre selbstverständlich dazugerechnet. So unterschiedlich diese Gruppen im einzelnen auch sind, so haben sie doch einige gemeinsame Merkmale. Ihnen fehlt meist die »Körperlichkeit« bzw. »Erdigkeit«, wie sie für die amerikanische und europäische Rockmusik vielfach kennzeichnend ist. Denn in ihrem Selbstverständnis hat die brasilianische Rockmusik keinerlei Beziehung zu einer körperlich tätigen Arbeiterklasse, sondern ist vielmehr musikalischer Ausdruck von Jugendlichen der Mittelschicht. Nach europäischen Maßstäben würde der brasilianische Rock wohl eher als »Pop-Rock« denn als reine Rockmusik verstanden werden. Des weiteren ist der brasilianische Rock durch eine stilistische Vielfalt sowie durch ein häufig sehr hohes Niveau der Texte gekennzeichnet. So sind die Texte oft nicht nur aggressiv, sondern stellen vielfach politische und gesellschaftliche Satire in Reinkultur dar. Last but not least haben die Gruppen meist ein sehr hohes musiktechnisches Niveau.

Weniger involviert in die neue Welle der Rockmusik waren Rio de Janeiro und Salvador da Bahia. Dort entwickelten sich aber gleichzeitig brasilianische Varianten der Funk- und Soulmusik. Zu nennen sind hier Künstler wie Tim Maia oder Ed Motta, die beide aus Rio de Janeiro stammen, sowie der aus São Paulo stammende Itamar Assumpção.

5. Die Vanguarda

Als *vanguarda* bezeichnet man in Brasilien sowohl die Instrumentalmusik, als auch die experimentelle Pop-Musik, den Jazz und Jazzverwandtes. Obwohl gerade diese Form der brasilianischen Musik im Ausland sehr beliebt ist und Künstler wie Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Flora Purim und Aíro Moreira einen sehr guten Namen haben, hat die *vanguarda* in Brasilien eher ein Schattendasein geführt. Erst in dem Maße, wie Anfang der 80er Jahre zunehmend *independent labels* gegründet wurden, bekamen die Vanguardisten Möglichkeiten, ihre Musik einem breiteren Publikum vorzustellen. Eine Ausnahme bildet nur der *choro*, der immer sein Publikum gehabt hat.

Die Künstler der *vanguarda* lassen sich grob in zwei Gruppen unterscheiden. Zum einen diejenigen, die die eigene Folklore und MPB als Ausgangsmaterial verwenden, und zum andern diejenigen, die mehr durch die euro-amerikanische Pop-Musik, den Jazz oder die *fusion-music* beeinflusst wurden; wobei letztere wiederum maßgeblich durch brasilianische Percussionisten mitgestaltet wurde.¹⁶

Zu der ersten Gruppe gehören der Klarinettist, Saxophonist und Komponist Paulo Moura, der Akkordeonspieler und Gitarrist Sivuca, sowie die schon erwähnten Eg-

¹⁶ Vgl. McGowan u.a. 1993: 196ff.

berto Gismonti und Hermeto Pascoal, dessen Musik ohne den Rückgriff auf den *choro* und die *música nordestina* nicht denkbar wäre. In Interviews spricht er sich ständig dagegen aus, als Jazzler zu gelten, denn seine Art der Improvisation leitet sich aus dem *choro* und nicht aus dem Jazz ab. Ebenfalls zu dieser Gruppe zu rechnen ist die aus Minas Gerais stammende Gruppe Uakti. Bekannt geworden durch ihre Mitarbeit auf einigen Alben von Milton Nascimento, versucht sie mittels traditioneller und selbst gebauter Instrumente, eine Form von Weltmusik brasilianischer Herkunft zu schaffen.

Die Gruppen Azymuth, Cama de Gato, sowie die Keyboard-Spieler Wagner Tiso und Cesar Camargo Mariano sind Beispiele für brasilianische *fusion-Musiker*. In Brasilien selbst sind sie vor allem als exzellente Studiomusiker bekannt. Zu erwähnen ist ebenso der in São Paulo tätige Arrigo Barnabé, der in seiner Musik neben der Rockmusik und der *fusion*-Musik auch Einflüsse der zeitgenössischen Kunstmusik verarbeitet. Im Gegensatz zu vielen anderen Vertretern der *vanguarda* versieht er seine Musik mit Texten.

In diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen sind einige Künstler, die viel zu dem guten Ansehen der brasilianischen Musik im Ausland beigetragen haben, die aber in Brasilien kaum wahrgenommen werden, da sie teilweise schon jahrzehntelang im Ausland leben. Dies gilt für Laurindo Almeida, der seit Ende der 40er Jahre in den USA lebt und dort sehr erfolgreich war, wie für Tania Maria, die zuerst in Frankreich, dann aber in den Vereinigten Staaten lebte und dort bekannt wurde.

6. Die Música Popular in den 90er Jahren

Der Beginn der 90er Jahre war durch die in Mode kommende *música sertaneja* und durch ein erneuertes Interesse an der *bossa nova* gekennzeichnet. War die *bossa nova* während der Herrschaft der Militärs vergessen oder vielfach verdrängt worden (auch ihr war vorgeworfen worden, daß sie nicht genug »brasilianisch« sei), so bekamen nun Künstler wie Tom Jobim endlich die ihnen im Rahmen der MPB zustehende Anerkennung. Ähnliches gilt für Caetano Veloso. Tom Jobim und Caetano Veloso werden heute, also schon zu Lebzeiten, in ihrer Bedeutung Noel Rosa oder Luiz Gonzaga gleichgesetzt.

Augenblicklich gibt es ein Nebeneinander von verschiedenen Stilrichtungen, aber keine dominierende Tendenz. Dabei können die Künstler auf einen musikalischen Reichtum zurückgreifen, wie er sonst nur von der nordamerikanischen Musik bekannt ist.

Bibliographie

- Castro, Ruy (1990): *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova*, São Paulo.
- Enciclopédia da Música Brasileira (EMB): Erudita, Folclórica, Popular (1977). São Paulo .
- McGowan, Chris und Ricardo Pessanha (1993): *The Brazilian Sound*, St. André-Wörtern.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1986): »Die Samba-Schulen in Rio de Janeiro«, in Pinto, Tiago de Oliveira (Hrsg.): *Weltmusik Brasilien*, Mainz, London, New York, Tokyo, 205-221.
- Schelsky, Detlev (1991): *Kultur auf Wanderschaft - Die Música Nordestina in Brasilien*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris.
- Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira*, 2. erw. Aufl., Darmstadt.
- Tinhorão, José Ramos (1991): *Pequena História da Música Popular - Da Modinha a Lambada*, São Paulo.
- Vasconcelos, Ary (1986): »Die Geschichte der Choro-Ensembles von Rio de Janeiro«, in: Pinto, Tiago de Oliveira (Hrsg.): *Weltmusik Brasilien*, Mainz, London, New York, Tokyo, 193-204.
- Veja von 22.6.1994.